

Álvaro del Amo y los seres no necesariamente queridos

Pedro VÍllora

Un artista que lo es siempre, y que lo es mucho, en cualquier género y formato, cuando escribe para sí y si lo hace para otros, al crear ficción y al criticar o analizar relatos ajenos operísticos o fílmicos, que no es disperso sino plural y abundante, que domina la estética al tiempo que la técnica o la ética, que es diferente a cualquiera y sólo igual a sí mismo, que cuenta como nadie lo que observa como ninguno, que es ensayista, novelista, guionista cinematográfico y televisivo, reportero, traductor, narrador, dramaturgo, director de cine y de teatro, adaptador, que trabaja para Aranda, Zulueta o Chávarri, y que haga lo que haga y para quien sea, siempre es un trabajo o, mejor, una creación de Álvaro del Amo.

En su primer libro, *El cine en la crítica del método* (1969), Álvaro del Amo parte de las teorías de André Bazin para estudiar las relaciones del cine con la realidad, para lo cual se basa en las aportaciones de Aristóteles, Platón, Schiller, Hegel, Taine, Nietzsche, Croce, Benjamin y Fischer. Por un lado considera el cine como lenguaje y por otro analiza «el armazón estructural básico sobre el que actuará la expresividad de la forma fílmica»¹, permitiendo así observar «la complejidad de las manifestaciones de la realidad social, los perfiles de su esencia, la minuciosa ósmosis de los tentáculos de su pensamiento, la estricta totalidad de su alcance»².

Le seguiría *Cine y crítica de cine* (1970), un estudio sobre la evolución de la crítica cinematográfica española que hace hincapié en la aparición de dos sistemas diferenciados: la crítica realista y la idealista. Finalmente, *Comedia cinematográfica española* (1975) es un análisis del vilipendiado cine comercial producido entre 1967 y 1974, de películas

¹ Álvaro del Amo: *El cine en la crítica del método*. Edicusa, Madrid, 1969. Pág. 167.

² Id., pág. 167.

«cuya temática incide sobre los mismos problemas (las relaciones conyugales y los intentos por salir del ambiente cotidiano en busca de mejoras laborales y/o gratificaciones amorosas)»³, que nacen de un caldo de cultivo alimentado por la zarzuela y el sainete: *Vente a Alemania, Pepe, Soltero y padre en la vida, No desearás al vecino del quinto...* Tal vez por el carácter descriptivo, así como por la tensa elegancia de su estilo, hubo en su momento quien comentase que *Comedia cinematográfica española* era un ensayo que podía leerse como una novela.

Pero la auténtica primera novela es la que escribe entre el otoño de 1977 y la misma estación de 1978, y publica en 1980: *Mutis*. La brevedad de su extensión contrasta con la abundancia de peripecias, de giros inesperados en una acción capaz de desprenderse de unos personajes para continuar con otros nuevos sin transición y sin quebrar (aunque en ocasiones se fuerce) la lógica del discurso. El autor plantea múltiples historias que una tras otra va abandonando. Un detalle en apariencia menor adquiere un protagonismo repentino y aquello que se estaba contando desaparece del relato para desarrollar la novedad. La novela ofrece variantes del drama familiar, con calas por géneros como la comedia burguesa o el melodrama desafortunado como el que posteriormente satirizará en *Motor*. No obstante, lo más destacado no es la capacidad de condensación, la intensidad que esa misma concentración imprime a la fábula, la riqueza verbal, la construcción ambiental o el exquisito sentido del humor que será característico de toda su obra, sino la sospecha generada en el lector acerca de los conceptos de espacio, tiempo y personaje y, por extensión, la inquietud con que, desde la lectura, observa su propio entorno. Y es que no es fácil salir de *Mutis* sin cuestionar si la información que tenemos los unos de los otros es suficiente para

³ Álvaro del Amo: *Comedia cinematográfica española*. Edicusa, Madrid, 1975. Pág. 12.

desenvolvemos o si el primer escalón del aprendizaje personal no será el de negar la alteridad para evitar el trauma.

La relación entre tres hermanas, Lucrecia, Ifigenia y Rosa, marca su segunda novela, *Libreto* (1985), cuyo título nuevamente propone una sugerencia escénica y también estructural, puesto que otra vez aparecen las historias múltiples pero ahora atadas a un hilo vertebrador que impide su fuga, su desaparición, su mutis. El tejido familiar se construye con el avatar de cada hermana y de sus seres afines, que a una de ellas la convertirá con el tiempo en abuela comprensiva y, como le ocurrirá a semejante personaje de *Una preciosa puesta de sol*, de bondad casi insoportable. No obstante, se sugiere una distancia entre la trama, la sucesión de hechos, y su comprensión, como si faltase un engarce musical que debiese ser reconstruido para acceder a otro estado de entendimiento mayor o siquiera más completo. Y es que el autor se permite jugar con la diferencia entre lo dicho, que es siempre inteligible aunque acaso extraño, y lo entrevisto, que se diría fascinante.

Teatro y música, ópera, irrumpiendo de manera finalmente brutal en su tercera novela, *Contagio* (1991), y poseyéndola desde la primera línea. Se diría que este investigador artístico que en cada pieza teatral juguetea con un género distinto, tiene fijado su horizonte vital en el melodrama. El engaño conyugal, sociedades secretas, una conspiración política fraguada en las filas de un anfiteatro... Un universo casi viscontiano condensado en un centenar de páginas precisas donde nada es lo que parece porque aquello que unos personajes ven y saben de otros es siempre demasiado poco, un tanto ambiguo, y nadie se atreve a expresar y desarrollar ante los demás el pasado. Las personas se incorporan a la historia de uno con su propia historia, lo cual tiende a ser ignorado por quienes padecen, sorprendidos y a un tiempo confundidos, las consecuencias de la misma.

Cierta vocación hacia el exotismo presente en *Contagio* (la infancia transcurrida en una región hispanoamericana pródiga en terremotos, un nacimiento en la desembocadura del río Zambeze asistido por una comadrona china...) domina *En casa* (1992). Ambiente y ocupaciones pequeñoburguesas de la narradora, su madre, su hermana y una amiga son expuestas metafóricamente mediante un acto de traslación por el cual la vida en una tribu sedentaria de la selva amazónica puede asociarse con un entorno médico y religioso en La Haya, o con uno intelectual en Oxford. El contrapunto como explicación. Lo aparentemente más ajeno como modelo para entender el enigma cotidiano. Lo extraño como herramienta idónea para desvelar lo próximo. Y todo ello con personas, lugares y acontecimientos que se suceden en el párrafo a gran velocidad y ritmo casi febril. Se potencia así uno de los mejores atributos de la escritura de Álvaro del Amo: su capacidad para expresar el matiz psicológico, el alcance emotivo, el apunte sensorial, sin necesidad de retener la acción con digresiones morosas y reiterativas.

Si no cuesta nada asociar *En casa* con algún peliulón de misiones en la selva congoleña o en las islas del Pacífico, leído en clave irónica y distanciada, *El horror* (1993) ha permitido a los comentaristas invocar al folletín: tres amigos de infancia esclavizada, un campeonato de puntería en el correspondiente Club de Tiro de Pichón, el aristocrático baile de gala en el palacio de unos duques, un orfanato, una serie de venganzas soterradas durante más de treinta años... Y la inteligencia de un autor que, precisamente porque conoce y domina los modos, reglas y preceptos de estilos y géneros, puede subvertirlos y, al tiempo que posibilita una recepción diáfana a los lectores de vocación clasicista, proporciona un festín a quienes tienen entrenado el sentido del humor.

Los diez relatos de *Incandescencia* (1998) no fueron su primera incursión en la narrativa breve, si bien sus anteriores propuestas estaban

dirigidas en principio al lector infantil y juvenil. Era el caso de *Caperucita cuenta Caperucita* (1989), con todos los personajes habituales conscientes del papel a desempeñar en el cuento clásico, y de *Niños y bestias* (1992), un bestiario en ocho partes que, al revés de lo que suele ocurrir, nació de las inquietantes y un tanto perversas imágenes previamente creadas por Fuencisla del Amo y Francisco Solé. Ninguno de estos dos libros tendría por qué ser desdeñado por un público adulto aunque no le apelasen con tanta contundencia como este otro sobre un fulgor que, según indica el autor en el prólogo, «actúa como un fuego oculto, se mantiene como soterrada inquietud, brilla como la luz rara que hace más negra la oscuridad. Tiene también algo de enigma. Instalada bajo la piel de los personajes y el tejido de las situaciones, roe a unos y a otras, reclamando sus derechos»⁴. Es curioso, porque la incadescencia exige la misma disposición de ánimo e idéntica voluntad que el conjunto de la escritura de Álvaro del Amo para ser degustada: «Recuerda que no basta, para contentarla, con apagar la bombilla, tragar saliva y mirar hacia otro lado. Es preciso aproximarse a ella, observarla de cerca y, arriesgando pupilas, pestañas y dedos enguantados, tratar de aislarla, de comprenderla, de catalogarla, aun cuando no siempre sea posible apaciguarla»⁵. Por otra parte, aquí hay algún ejemplo que justifica la extremada coherencia de su mundo creativo independientemente del medio de expresión. De manera parecida a como una serie de nombres viajan de unas obras a otras (Leonor, Paula, Julia, Álvaro, Alfredo...), el parentesco concentra el alcance del conflicto, la clase social predominante es la burguesía y quien no pertenece a ella tiene aspiraciones o posibilidades de integrarse, también los argumentos sirven de unión entre los textos o acaso de espejo. Así, en *Los tres* hay un algún eco de *Los melómanos* (la muchacha que huye por la

⁴ Álvaro del Amo: *Incadescencia*. Anagrama, Barcelona, 1998. Pág. 9.

⁵ Id., pág. 9.

terrazza cuando sabe que va a ser visitada), y también en *Incadescencia* hay un cuento, *Amor imposible* (el habido entre un adolescente y una mujer madura), que parece nacer de otro anterior, *Gélido agosto*, publicado en el diario El Mundo en 1996 y posteriormente recogido en el libro colectivo *Aquel verano, aquel amor*⁶.

La ya citada *Los melómanos* (2000) es su penúltima novela hasta la fecha, aunque se prevé que en el año 2006 aparezca una nueva titulada *Casa de fieras*. Tanto *Los melómanos* como *Cinefilia* (2001) comparten la enfermedad artística en sus respectivos títulos y en sus contenidos. Y son tanto más irónicas cuanto que su autor ha dado suficientes pistas que conducen a cualquier mediano observador a considerarlo simultáneamente melómano y cinéfilo. La primera muestra los excesos de preferir vivir experiencias vicarias (a través, en concreto, de las óperas de Verdi) que no reales, de poner la pasión (el lector o espectador de *Motor* sabe hasta qué punto este término puede llegar a ser desposeído de su valor) antes en las historias ajenas que en las propias. En cuanto a *Cinefilia* (acogida a un epígrafe del *Otello* de Verdi y Boito que acentúa su hermanamiento con la anterior), hace explícita su afición cierta y distanciada por el melodrama, al tiempo que se abre a otros géneros (drama, comedia, sainete, documental...). El gusto del autor por introducir historias que enriquezcan el relato se satisface aquí mediante el recurso de cuatro fragmentos que pueden ser leídos de manera independiente como relatos pero que en su conjunto representan distintas perspectivas del mal cinéfilo estudiado y padecido por su protagonista y que ha contaminado o contagiado la relación familiar.

En el mundo literario de Álvaro del Amo, pródigo en viajes, aventuras y toda suerte de peripecias, hay un núcleo a cuya determinación y nutrición sirve toda esa riqueza y acumulación de hechos, lugares y

⁶ VV.AA: *Aquel verano, aquel amor*. Espasa Calpe, Madrid, 1997.

personajes. La familia es siempre la causa y el horizonte del conflicto, de ahí el doble sentido de su primera obra de teatro, *Correspondencia*, que no sólo alude a las misivas que Padre, Madre, Hijo e Hija se dirigen los unos a los otros, sino también a las similitudes y correspondencias establecidas entre cuatro personajes que en principio pertenecen a dos generaciones distintas pero que también pueden ser entendidos como las facetas joven y madura de sólo dos seres.

Correspondencia se escribió entre el otoño de 1978 y la primavera 1979. Nunca se llevó a escena, aunque hubo al menos una oportunidad para hacerlo. La intención de José Luis Gómez, a la sazón director del Teatro Español, de estrenar esta obra, fue considerada por Guillermo Heras como «una de las más interesantes propuestas realizadas por un teatro público en la búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos de la España contemporánea»⁷. Al parecer, y según crónicas de la época, fue llamado a dirigirla Manuel Gutiérrez Aragón, quien, tras varios meses sopesando el proyecto, habría renunciado al mismo por no encontrar actores adecuados para esta dramaturgia, lo que el tiempo y los estrenos al fin desmentiría. Es más, en ese mismo tiempo, 1980, Álvaro del Amo estrenaba su primer largometraje, *Dos*, con una pareja de intérpretes habituales en sus cortos y su teatro posterior: Isabel Mestres y Joaquín Hinojosa. De ellos llegaría a decir José Luis Téllez: «En *Dos* no sucede cosa diferente de una interminable conversación (o una sucesión de monólogos independientes y entrecruzados), hecha verosímil gracias al meticuloso trabajo sobre los actores que alcanza instantes de verdadera intensidad»⁸. Y aún pondría en relación esta película con su teatro:

⁷ Guillermo Heras, «Historia», en Álvaro del Amo: *Correspondencia. Geografía*. CNNTE, Madrid, 1985. Pág. 7. Ver también Guillermo Heras: *Escritos dispersos*. CNNTE, Madrid, 1994. Pág. 290

⁸ José Luis Téllez, «*Dos*», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 813.

Dos es uno de los más radicales ejemplos de cine no narrativo en la cinematografía, no ya española, sino mundial. Pero una no-narratividad que tampoco es *poética*, alusiva, paradigmática y anti-argumental, sino esencialmente *analítica*, de una coherencia y un rigor casi didáctico, cerrado a toda fuga del sentido, una no-narratividad paradójicamente construida sin otra materia que narraciones. La proliferación de puntos de vista simultáneos sustentados por los mismos actores (trasunto de una multiplicación de personajes encarnados sin una sola modificación en su aspecto, ni aun indumentaria) hace de este film sin precedentes ni continuadores distintos de los presentes en la propia obra del realizador madrileño (singularmente en su mediodiámetro *Paisaje con árbol* y su pieza teatral *Geografía*) el casi único ejemplo existente de dramaturgia a la que con mayor exactitud quepa aplicar el calificativo pictórico de *cubista*.⁹

El primer estreno teatral de Álvaro del Amo fue el de su segunda obra, la ya citada *Geografía*, escrita en el invierno y la primavera de 1983 y estrenada el 16 de enero de 1985 en la sala Olimpia de Madrid. Fue una producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas que dirigió Guillermo Heras e interpretaron Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo, Marisa Paredes, Joaquín Hinojosa, Isabel Mestres y Gabriel Llopart. La iluminación era de Ángel Luis Fernández, la música la compuso Luis Mendo y la escenografía y el vestuario los diseñó Gerardo Vera.

Una playa sirve de escenario para el estudio de la geografía humana a través de amigos del pasado que quizá ya no lo son, matrimonios que van a la deriva, amantes, desconocidos y enamorados del análisis del comportamiento ajeno. Para su director, según escribía en el mes anterior al de su estreno, «al margen de lo conseguido en esa concreta puesta en escena, siempre seguiré opinando que la escritura teatral de Álvaro del Amo es una de las más fascinantes y renovadoras de nuestro teatro español actual. Entre sus virtudes, concisión, inteligencia, sutilidad, narrativa polisémica, seducción lingüística, transgresión espacial y temporal, sin caer

⁹ Id. p. 814.

en pedanterías “modernas” o supercherías del discurso vanguardista, que a muchos irritará y a otros –quizá los menos- fascinará»¹⁰.

Correspondencia y Geografía se publicaron en un único volumen prologado por Fernando Herrero, para quien estas «son historias sin historia, o detentadoras de todas las historias –posibles- imposibles»:

Es el espiral o el círculo, o la geometría abstracta, en la catarata de palabras que se amengua o se transforma en silencios ordenados, notas musicales de unas partituras de no fácil acceso. Un teatro de situaciones genéricas en el que los personajes, a través de su instrumento “voz”, “gesto”, “espacio”, interpretan los temas, que se interfieren en un erizado contrapunto. La sencillez –y al tiempo, la diabólica complejidad mozartiana- se dan puntual cita, y así el oyente-lector-espectador se sumerge o rechaza, no sabe muy bien por qué, este simple y complicado desafío a su inteligencia o/y sensibilidad¹¹.

Augusto M. Torres, que ha sido el productor de casi todas las películas dirigidas por Álvaro del Amo a excepción de la primera, *Los preparativos*, y del corto *La pesadilla*, acercamiento a los daños causados en Doñana por la rotura de la balsa de residuos de la presa de Aznalcóllar incluido en el documental colectivo *Hay motivo* (y es de señalar cómo el pie forzado del argumento es llevado por el director y guionista a su terreno, construyendo con la voz en off un relato que sus admiradores no tendrán problema en asociar a otros), es autor de un artículo titulado «Álvaro y yo en el cine»¹² en el que señala cómo en 1971 ya le «había dado a leer algún conato de novela, alguna obrita, donde quedaba muy claro su habilidad para dialogar, su personal humor y su interés por la pareja situada dentro de un contexto familiar», y en otoño de ese año le daría un guión, «*Zumo*, de similares características a todos los que posteriormente haríamos. Tenía una fuerte carga teatral, se apoyaba en el diálogo y el

¹⁰ Id., pág. 8. Ver también Guillermo Heras, *o.c.* Pág. 290

¹¹ Fernando Herrero: «Álvaro del Amo: un teatro de “su” realidad». En Álvaro del Amo: *Correspondencia. Geografía*. CNNTE, Madrid, 1985. Pág. 9-10.

¹² En Álvaro del Amo: *Motor*. Centro Dramático Nacional, Madrid, 1988.

juego interpretativo y sólo aparecían dos personajes». Más tarde, en 1977, «Álvaro escribía unas críticas que cada vez se parecían más a sus películas». Hasta que ya en la década de los ochenta «Álvaro conseguía algo muy curioso, que me parece muy difícil y que, consciente o inconscientemente, perseguía desde hacía tiempo. Me refiero a que, en una revolucionaria rotura de barreras, lograba igualar todos los géneros. O sea, tanto sus cada vez más esporádicos escritos sobre cine, sus reportajes para televisión, sus guiones cinematográficos, sus novelas y sus obras teatrales eran una misma cosa: su muy particular concepción de la vida. Siempre arropado por su personal sentido del humor, su gran amor por Pinter, sus eternas parejas que se cruzan y entrecruzan en medio de lejanos recuerdos familiares repletos de adorables primas de nombres compuestos. Cuando vi el montaje de *Geografía* que había hecho Guillermo Heras con los incondicionales Joaquín Hinojosa, Isabel Mestres, Ángel Luis Fernández y otros muchos, comprendía que aquello era la plasmación de lo que Álvaro siempre había buscado y nunca había encontrado.»

Guillermo Heras volvería a ser el director de su segundo estreno, *Motor*, una obra escrita entre la primavera de 1986 y la de 1987. Con producción del Centro Dramático Nacional, *Motor* se estrenó en el Teatro María Guerrero el 14 de enero de 1988. Escenografía, vestuario e iluminación fueron creados por Antonio Recalcati, la música era de Luis Mendo y Bernardo Fuster, y fueron sus intérpretes Manuel de Blas, Jorge de Juan, Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo, Amaia Lasa, Miguel Zúñiga, Jeannine Mestre, Carlos Moreno, Nieves Romero, Cristina Torres y Daniel Uribe.

Un guionista y un director de cine pergeñan el guión de un melodrama sin decidirse nunca por el mejor tratamiento a seguir y sin percatarse del drama sentimental del que ellos mismos participan. Para su autor, «*Motor* trata de la irresponsabilidad frente a la ficción. José y

Joaquín se comportan tan caprichosamente con lo imaginario, manejan con tanta ligereza la historia que según ellos pretenden contar, juegan con tan poco cuidado con la frágil porcelana de la invención, que lo imaginario, la historia que según ellos pretenden contar y la invención se vengan de ellos, convirtiéndoles de fabuladores en personajillos. Como no son capaces de escribir el guión de una película pasan a ser protagonistas de otra película, la que presenta las peripecias de un dúo de varones dispuestos a componer un guión cinematográfico que debía inscribirse en el género melodrama. Pero el melodrama hay que merecerlo...» Y añade:

Hablar, a estas alturas (¡se sigue haciendo!) de realidad y ficción, o vida y apariencia, o sueño y verdad, como si fueran dos viejos conocidos o un par de amigas, que se complementan de maravilla, resulta repugnante. Quizá ha llegado el momento de reconocer, junto al exilio de la pasión (se fue sin despedirse de nadie) que la irrealidad no es fruto de la mente de un paciente cuentista con buena intención, sino el zumillo que todos segregamos asegurando vivir razonablemente¹³.

Guillermo Heras definiría a *Motor* como un «divertimento. Lejos de ser una historia complicada, el único problema que puede presentar a la hora de ser leída es hacerlo con el arma precisa: el sentido del humor.» De esta manera tomaba partido frente a cierta prevención que tendía a mantener al autor en los márgenes: «Toda la obra de Álvaro del Amo, este autor “raro” (teatro, cine, novela, ensayo...), es en el fondo de una nitidez aplastante. Su transgresión de los géneros puede llegar a confundir, si no la hacemos desde una perspectiva abierta, relajada y sobre todo, fuera de clichés manidos que convierten y etiquetan con el viejo concepto de “vanguardia” todo lo que no se entiende desde una visión de rancio naturalismo». Y es que las herramientas del escritor no eran las de la convención, pero tampoco las de la extravagancia aturdidora: «El lenguaje

¹³ Álvaro del Amo, «Motor (manual de instrucciones)», en *Motor*.

teatral de Álvaro del Amo se basa en la estilización, la ironía y la elegancia...»

Como nos ocurre a los admiradores del autor, Heras habla de *Motor* en estos términos: «Una obra que me fascina y que a la vez me inquieta». Y en su puesta en escena había intentado servir a una pieza que es «reflexión sobre el lenguaje teatral y cinematográfico, sobre los límites de la pasión, sobre la forma del cine romántico de fines de los años 40 y también de unos personajes que quieren parir un melodrama cuando su propia vida es ya un melodrama. Incursión feroz en las contradicciones que produce la maternidad/paternidad (sea de una criatura humana o una simple creación artística) y sobre todo apunte lúcido de cómo nuestra propia mediocridad para no gozar en la realidad cotidiana del sentido de la aventura, puede volverse en nuestra contra, obligando a rebelarse a los personajes de la ficción y provocando que al final sean ellos los que acaben por dirigir la película que hemos sido incapaces de realizar»¹⁴.

La única edición de *Motor*, publicada por el Centro Dramático Nacional con ocasión de su estreno, incluye un artículo de Francisco Nieva titulado «La nueva escritura teatral de Álvaro del Amo»¹⁵, cuyas consideraciones no se refieren sólo a esta obra sino al conjunto de su producción:

La forma del diálogo en Álvaro, responde a nuevo realismo, diríamos incluso hiperrealismo. Álvaro del Amo presenta a sus personajes como perdidos en el magma de las palabras y de los dichos huecos, presos en atolondrados convencionalismos modernos; presenta la palabra como insuficiente e implícita, como una jaula estrecha de la mente y de la conciencia. La palabra se presenta en esta escritura como sistema poético de ocultación. No por esto el autor pretende que no lo entendamos, sino que entendamos a personajes que no se entienden entre sí o que no se entienden a sí mismos. En ese desolado paisaje humano, las atolondradas palabras, los nuevos idiotismos, la efímera construcción

¹⁴ En *Motor*. Ver también Guillermo Heras, *o.c.* Pág. 155-156.

¹⁵ En *Motor*.

de conceptos ambiguos y elusivos, esta forma de diálogo revela una forma de “estar en la vida” (...)

Hay además en esta escritura un fondo de ternura, de melancolía juvenil, de renuncia al éxtasis o del éxtasis que hace de todos sus personajes antipersonajes –antihéroes- humanamente frágiles, igualados por el mismo destino, que es el de luchar con la vida o contra la vida para no convertirse en cosa.

Aunque *Lenguas de gato*, su siguiente obra, la escribe en la primavera de 1988, muy poco después de haber representado *Motor*, no se estrenaría hasta 1994. Para entonces ya habría escrito un texto más, *La emoción*, iniciado en el verano de 1989 y concluido en el otoño invierno de 1991.

Lenguas de gato se estrenó el 9 de septiembre de 1994 en la sala Cuarta Pared¹⁶. La produjo el Teatro de La Cava, un grupo de corta trayectoria nacido en torno al Laboratorio Teatral William Layton, escuela en la que ya se había realizado una lectura dramatizada de la obra en el curso 1992-93. María Ruiz dirigió un reparto integrado por Mónica Barón, Esperanza Guallart, María José Millán, Sonsoles López-Aranguren, Goizalde Núñez, Blanca Merino, Nieves de Medina y Pepa del Pozo.

En el programa de mano que acompañaba este montaje hay unas notas de Álvaro del Amo sobre una pieza escrita seis años antes de su estreno:

Es bien sabido que si el autor no estrena no existe. Puede continuar componiendo literatura dramática, que, sin el acto traumático de su nacimiento en un escenario, irá evolucionando según normas y apetencias puramente literarias, no estrictamente teatrales. Mi modesta

¹⁶ Se trata del estreno profesional. Sin embargo, *Lenguas de gato* ya se había estrenado en un montaje universitario. Fueron dos representaciones los días 21 y 22 de abril de 1994 en el Colegio Mayor Universitario San Juan Evangelista de Madrid, a cargo del grupo Sexta Convocatoria de dicha institución, dentro de la VII Muestra de Teatro de los Colegios Mayores. Aunque todos los personajes son femeninos, la interpretaron ocho actores aficionados -Miguel Cabañes, José Alberto Castillejo, Daniel Delgado, Francisco Delicado, Manuel García, Javier León, Manuel Romero y Pepe Ruiz- con dirección de Pedro Manuel Villora. Fue, pues, mi primer trabajo como director, y debo decir que, entre otras cosas, me sirvió para comprobar que la maldición que hay en el mundo del teatro acerca del pase del día siguiente al estreno, que tiende a ser desastroso, tiene sentido. Álvaro del Amo asistió a esa segunda función, lo cual he lamentado siempre.

experiencia de dramaturgo ha ido avanzando según las enseñanzas recibidas en la representación. *Lenguas de gato* pretendía reaccionar frente (o tras) las dos obras estrenadas, buscando un nuevo camino.

Me tentó el modelo de la comedia clásica, entendiendo por tal una peripecia dramática sometida a las conocidas normas severas aunque no sería un molde aplicable a un retrato costumbrista. Respetando una genérica verosimilitud me importaba bucear en una serie de retratos femeninos, tratados con tres herramientas principales: la verdad psicológica, el humor y la fantasía. Las diferentes mujeres destinadas a bullir, a enfrentarse, a vivir en el microcosmos de una casa, se representarían, así, con rasgos particulares bien diferenciados a través de unas incidencias que, sin despegar nunca del sólido terreno de lo reconocible, van sucediéndose libremente como una progresión de acuarelas donde el color, nunca del todo extravagante, se combina según los resortes de la broma y la ligereza de la fabulación.

Álvaro del Amo había debutado como director teatral con *Beckettiana*, una producción del Centro Dramático Nacional estrenada el 30 de enero de 1991 en el Teatro María Guerrero. Incluía cuatro textos breves de Samuel Beckett traducidos por Juan Benet -*Nana*, *Monólogo*, *Impromptu de Ohio* y *Yo no*- e interpretados por Marisa Paredes y Joaquín Hinojosa.

Su siguiente dirección sería la de su propia obra, *La emoción*, una coproducción del Centro Dramático Nacional, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, estrenada en la Sala Olimpia de Madrid el 12 de febrero de 1992. La iluminación fue diseño de Xavier Clot, el vestuario de Yvonne Blake y la escenografía de Francisco Solé y Fuencisla del Amo. Sus intérpretes: Joaquín Hinojosa, Lola Mateo y Lola Muñoz.

Un antropólogo y explorador, su secretaria y amante y su esposa son «los tres, personas entusiastas que creen saber convivir, de un modo elegante, con la soledad, el abandono y los enigmas de la vida cotidiana». Una expedición al Polo Norte, en contraste con la suave placidez del entorno burgués, se convierte en una indagación acerca de un universo de

emociones que no es necesario ir a buscar al exterior: la felicidad, la dicha, la esperanza, la ternura...

Dice Álvaro del Amo en el prólogo a la edición de *La emoción y Lenguas de gato* que estas dos obras responden a una doble intención:

Por un lado, inscribirse, con gran libertad y estricta obediencia a las convenciones, a géneros ya conocidos y probados; *Lenguas de gato* es una comedia casi de costumbres, con argumento, personajes, conflictos encontrados, dentro de una forma de entradas y salidas justificadas, pequeñas sorpresas, etcétera, hacia un desenlace que resuelve, a su manera, todo lo que se ha planteado en el desarrollo de la trama; *La emoción* es una variante del drama épico, con criaturas empeñadas en proezas no muy lejos del heroísmo, expediciones al polo y una acción que narra las diversas peripecias desde que la aventura se inicia hasta las consecuencias del regreso del explorador.

Por otro lado, se trata de captar, lejos de los grandes temas más o menos eternos, situaciones, alarmas, espejismos, actitudes, que flotan a nuestro alrededor esperando que alguien se ocupe de apresar tanta fragilidad, delicadeza, horror, angustia y alegría, para colocar todo ello ante el lector y el espectador, que se verá, muy posiblemente, reflejado y retratado.

Lenguas de gato camina hacia la aceptación de la soledad y *La emoción* retrata y debate las dificultades, vericuetos y mil trampas que hay que superar, sortear y vencer para aceptar las emociones; las emociones propias y las emociones de los demás.

Ambas obras proponen, lo que tal vez resulte intolerable, un final que puede calificarse de feliz. El teatro, un lugar que permite convivir civilizadamente con la desolación y el espanto, debe permitirse, con la debida discreción, esbozar su propia utopía.¹⁷

En edición digital es como se ha dado a conocer *Estamos en 1909* (2001), una obra escrita en el verano y el otoño de 1998 donde la ya habitual ironía del autor acerca de su clase social favorita encuentra un momento para marcar históricamente la necesidad de su fin y su sustitución por un nuevo orden emergente y potente. La deuda de un capitán hacia el soldado que le salva la vida se metamorfosea y degenera hasta convertirse en una apropiación indebida de su dignidad, su futuro y sus sueños.

¹⁷ Álvaro del Amo: *La emoción. Lenguas de gato*. CNNTE, Madrid, 1992. Pág. 7-8.

La obra incluye una nota del autor que la emparenta con el resto de sus indagaciones en torno a los géneros establecidos:

Se trataba de acercarse al teatro “histórico” con un triple propósito:

A) Situar la acción en un momento preciso y en una serie de lugares que fueron significativos en aquel momento preciso. En el año 1909 empezó a exacerbarse la guerra del Rif entre España y Marruecos, se produjo la revuelta en Barcelona conocida como “la Semana Trágica”, ambos acontecimientos destacando de un clima de pesimismo y derrota que permanecía desde 1898, con la pérdida de las colonias. Sobre este telón de fondo, que se destacaría de un modo muy explícito, casi a la manera del teatro épico, se urdiría la trama.

B) La acción, la trama debía responder a un planteamiento clásico: unos personajes reconocibles (definidos por su carácter y por su condición social), un desarrollo lineal (que a su carácter dramático uniría una inevitable dimensión narrativa) y un desenlace en donde culminaran los conflictos individuales y sociales planteados.

C) Los acontecimientos y personajes se contemplarían desde la perspectiva de un *leit motiv*, una idea, un concepto que apunta tanto a la aspiración moral como a la conciencia crítica, expresada en una palabra, “regeneración”. ¿Es posible una regeneración, en ese momento histórico y con aquel material humano?

A tal pregunta *Estamos en 1909* no aspira a responder; el autor se contenta con lanzarla, como reflexión sobre lo que ocurrió y pudo ocurrir hace casi un siglo, también como interrogante adecuado para nuestro desconcertado presente. ¿O es que no seguimos necesitados de “regeneración”?¹⁸

Buenas noches, papá. Buenas noches, mamá, fechada en la primavera de 1999, y *Plano/contraplano*, del verano de ese mismo año, son dos obras breves que aparecen en sendos libros colectivos. La primera, publicada en un volumen titulado *Oscuridad*¹⁹, es una historia de terror sin apenas aspavientos con un doble juego de correspondencias, Mamá-Hijo y Papá-Hija, un sigiloso trasfondo de infidelidades e intrigas, la posibilidad de una infancia pervertida y un tráfico de espejos entre los cuentos infantiles y la intriga cinematográfica de *Sola en la oscuridad*. En cuanto a

¹⁸ «Sobre *Estamos en 1909*», en Álvaro del Amo: *Estamos en 1909*. Caos Editorial, 2001, pág. 57.
www.caoseditorial.com

Plano/contraplano, que obedece al encargo de escribir una pieza teatral de referencia fílmica para el libro *Un sueño eterno*²⁰, es una comedia actual que aprovecha un dramón histórico no menos excesivo que el melodrama de *Motor*.

Entre el otoño de 2000 y el invierno de 2004 escribe *Ayer y hoy*, comedia dramática que aún permanece inédita. Dos ex-esposos, ambos felices y bien avenidos con sus nuevas parejas y con la hija habida en ese primer matrimonio, inician una relación telefónica y en principio no sexual, una conversación adictiva que pone en peligro la comunicación con sus cónyuges actuales. Una insólita variante de la infidelidad sin engaño como regreso a un pasado de juventud inmutable que niega la madurez, la evolución, el tiempo, se ancla en una ficción de adolescencia feliz y perpetúa un instante detenido de ilusiones y propone como anhelo el encuentro de alguien con quien hablar.

Los tres, escrita entre marzo y noviembre de 2005, es hasta el momento la última obra teatral de Álvaro del Amo. Un hombre y una mujer maduros, además de una mujer más joven, que podrían ser padre, madre e hija, y que quizá incluso lo sean, pero que podrían no serlo; tal vez hermanos, acaso parientes dos de ellos pero no el tercero...

Un piso burgués acomodado, un piso modesto, un chiringuito en un parque público, la terraza de un balneario, un apartamento pequeño y moderno y una dependencia universitaria son los espacios por los que transitan estos tres personajes, Emilio, Marisa y Rita, que en cada uno de ellos tienen un relación diferente como si fuesen sueños, metáforas, fábulas necesarias para comprenderse por alusión o referencia. A estas alturas, ya

¹⁹ VV.AA: *Oscuridad*. Teatro del Astillero, Madrid, 2001. Incluye textos de Álvaro del Amo, José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Guillermo Heras, Raúl Hernández Garrido, Juan Mayorga y Daniel Veronese.

²⁰ VV.AA: *Un sueño eterno*. VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 1999. Incluye textos de Álvaro del Amo, Antonio Cremades, Raúl Dans, Beth Escudé y Alejandro Montiel, Ignacio García May, Luis M. González Cruz, Raúl Hernández Garrido, Javier Maqua, Fulgencio M. Lax, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Íñigo Ramírez de Haro y Francisco Zarzoso.

no puede sorprender la constatación del rigor con el que Álvaro del Amo aporta un complemento nuevo a su visión suavemente pesimista y escéptica del mundo y de sus gentes. Crea historias sobre individuos que dicen querer, y hasta quererse, pero que vislumbran antes el golpe que la caricia. Son nerviosos. Están dispuestos a hacer daño. Padecen la indiferencia. Sufren el abandono. Se saben agostados. Creen conocen al otro y conocerse, y no paran de analizarse, y por un momento imaginan lo que sería cambiar y cambiarse por aquel, pero luego intuyen que da igual porque en el fondo sospechan que el otro, tan distinto, tan distante, tampoco es feliz.

Más allá del rencor y la venganza queda la paz, el pacto de no agresión, el armisticio. El repentino ataque de sinceridad que necesita explotar para ser olvidada. El golpe a traición cuya huella se borra con un beso seco. El cuento de Caperucita cuyo final puede ser cambiado a voluntad pero que aún seguirá incluyendo un lobo muerto y una niña repelente.

De *Los tres*, como de todas las obras de Álvaro del Amo, se sale con la misma impresión que a él le quedó tras dirigir en 1991 su espectáculo *Beckettiana*, y podrían usarse sus mismas palabras acaso, tan sólo, con un pequeño cambio de apellido:

Todos somos personajes de Beckett. Prolongaciones de su angustia, emblemas de su horror, sujetos de una historia sin sentido. Y también, como debería desprenderse de este montaje, almas vivientes aún capaces de ciertos destellos de lucidez, seres no necesariamente queridos engullidos serenamente en la belleza del crepúsculo de cada día.²¹

No, ni son necesariamente queridos ni tienen la inaplazable necesidad de amar los seres de Álvaro del Amo. Porque viven en un mundo que aprendió a desconfiar de la pasión y en el que ya no se admite que uno

pueda admirar el melodrama, embeberse de él y no reírse. Es posible que estos personajes quisieran por una vez no ser tan fríos, entregarse al juego, enfangarse de emociones y disfrutar sin añoranzas ni melancolías. Pero han perdido la inocencia y lo saben, olvidaron la pureza bajo una sombra de egoísmo y no se atreven a pedir un poco de ternura que conmueva unos labios que podrían inundarse si otros labios los rozasen.

Álvaro del Amo. Un creador poderosísimo. Un autor extraordinario. Un auténtico placer. Un lujo.

²¹ Álvaro del Amo, «La oportunidad del inoportuno», en Samuel Beckett: *Beckettiana*. Centro Dramático Nacional, Madrid, 1991. Pág. 7.